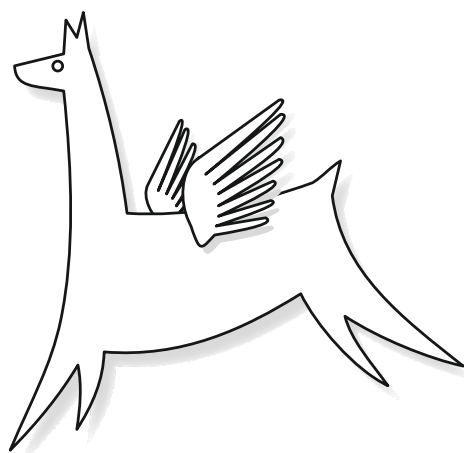


A close-up photograph of two traditional wooden flutes with wax heads, resting on a dark, textured surface. The flutes are made of light-colored wood and have a dark, cylindrical wax head with a longitudinal slit. The lighting is dramatic, highlighting the textures of the wood and wax.

Edgardo Civallero

Las flautas de
cabeza de cera
de América Latina



wayrachaki
editora

Edgardo Civalero

Las flautas de cabeza de cera de América Latina

2° ed. rev.

Wayrachaki editora

Bogotá - 2021

Civallero, Edgardo

Las flautas de cabeza de cera de América Latina / Edgardo Civallero. –
2° ed. rev. – Bogotá : Wayrachaki editora, 2021, c2015.

30 p. : il..

1. Música. 2. Aerófonos. 3. Gaita. 4. Kuisi. 5. Charo. 6. Flauta. I.
Civallero, Edgardo. II. Título.

© 1° ed. Edgardo Civallero, Madrid, 2015

© de la presente edición, Edgardo Civallero, Bogotá, 2021

Diseño de portada e interior: Edgardo Civallero

Este libro se distribuye bajo una licencia Reconocimiento-No
Comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons.

Para ver una copia de esta licencia, visite:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Imagen de portada: Pareja de *gaitas* colombianas. Fotografía:

<http://articulo.mercadolibre.com.co/>.

1. Introducción

Las flautas de cabeza de cera o "flautas-hacha" (*cf.* Olsen, 2004) son aerófonos de aeroducto externo, cuya presencia está limitada a ciertas zonas de América Latina. Originarias del área circum-Caribe, su distribución actual abarca desde la región fronteriza entre Venezuela y Colombia a la costa centro-oriental de México. Los primeros instrumentos de este tipo aparecieron entre distintas sociedades indígenas locales. Más tarde, con el transcurso del tiempo y el desarrollo de procesos de mestizaje cultural, fueron pasando también a manos de otros grupos étnicos, incluyendo los descendientes de los esclavos africanos.

Izikowitz (1934) las denominó "flautas aztecas", y las localizó entre los pueblos Ika, Kággabba, Kuna y Yukpa en



Imagen 1.

Músicos Kogui y Wiwa tocando flautas de cabeza de cera (Colombia).

[Foto: Bermúdez (2006b)].

Sudamérica, y entre los Lacandón y Mexica en América Central. De acuerdo a Bermúdez (2006a), existen eviden-

cias arqueológicas de su uso en tiempos prehispánicos. Entre ellas se cuentan figuras de hombres tocando al mismo tiempo una flauta larga y una maraca, halladas en el Gran Chiriquí (área cultural que abarca el suroeste de Costa Rica y el oeste de Panamá, incluyendo las regiones de Chiriquí y Diquis) y en los antiguos territorios de la cultura Sinú o Zenú (departamentos colombianos de Córdoba y Sucre), de la cultura Chimila (piedemonte de la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia) y de la cultura Quimbaya (departamentos colombianos de Caldas, Risaralda y Quindío). Martínez Ubarnez (2009) confirma su presencia –o al menos la de sus antecesoras– entre los Chimila colombianos y sus subgrupos (Malibú, Pacabuy).

Su estructura es relativamente sencilla. Poseen un cuerpo cilíndrico, de madera, caña, plástico o metal, con una longitud que oscila entre los 40 y los 90 cm y un diámetro de entre 2 y 3 cm. En el extremo proximal de ese tubo se realiza un corte –en posición anterior o posterior– que sirve de bisel, y se lo cubre con un cabezal de forma y volumen variable, hecho de cera (de abeja o avispa) nor-

malmente mezclada con carbón; éste último componente hace que el material resista mejor el calor y evita que se ablande con demasiada rapidez. Un aeroducto, hecho tradicionalmente con el cañón de una pluma o con una caña fina, atraviesa ese cabezal y conduce el soplo del intérprete directamente hasta el bisel. El sonido producido se modula mediante un número variable de orificios de digitación, siempre frontales; la flauta puede producir hasta tres niveles de armónicos mediante el aumento de la presión de soplo.

Un subgrupo de estos aerófonos incluye, además de los elementos mencionados en el párrafo anterior, un pequeño cilindro de cera provisto de una membrana fina. Dicha membrana actúa como la de un mirlitón y, al vibrar con el soplo, agrega un particular zumbido al sonido final.

Generalmente, las flautas de cabeza de cera se tocan en parejas: uno de los instrumentos, que cuenta con varios orificios de digitación, produce la línea melódica, mientras que el otro, con un único orificio hábil, actúa como

bordón. El intérprete de la última flauta la ejecuta con la mano izquierda, en tanto que con la derecha hace sonar una maraca. Ambos aerófonos pueden acompañarse con otros instrumentos de percusión, como tamboras de origen africano o tambores de hendidura precolombinos.



Imagen 2.
Músico Kogui tocando flauta de cabeza de cera (Colombia).
[Foto: Bermúdez (2006b)].

2. Colombia

En Colombia, las flautas de cabeza de cera aparecen reseñadas en las crónicas de Bartolomé Briones de Pedraza ("Relación geográfica de la villa de Tenerife, gobernación de Santa Marta", 1580), que recogen su presencia entre los Malibú (subgrupo de los Chimila). El español habla de "gaiteros que tañen con unas flautas muy largas" y da detalles sobre la cabeza de cera, el "cañón de ave que meten en la boca para tañer" y el "sonajero que está con unas chinitas dentro". Indica asimismo, usando la terminología musical renacentista, que entre los aerófonos "uno es el tiple y el otro lleva el tenor".

Estas flautas fueron y son utilizadas por las sociedades indígenas de habla chibcha de la Sierra Nevada de Santa Marta, en la costa Caribe: los Kággabba o Kogui, los Ika

(Ijca, Ici) o Arhuaco, los Wiwa o Samhá (Sanká, Malayo), y los Kankuamo. Todas esas culturas interpretan parejas de aerófonos (generalmente denominadas "macho" y "hembra") acompañadas por una maraca con la corteza cubierta de pequeñas perforaciones y, en ocasiones, por una caja, un tambor de doble parche de probable origen europeo. Los ejecutantes son siempre hombres, y los instrumentos suelen emplearse sobre todo en contextos ceremoniales (Tayler, 1960; List, 1991; Bermúdez, 2006b).

Los Kogui las llaman *kuizi* (*kuisi*), y las elaboran con cañas de 2,5 cm de diámetro y unos 60 cm de largo; la hembra (*kuizi bunsí*, *kuisi abundji*) posee cinco orificios de digitación y el macho (*kuisi sigi*, *kuisi asigi*), uno. La primera se toca con las dos manos, y la segunda se digita con el dedo índice de la mano derecha mientras con la izquierda se maneja una maraca (*taíñ*). Esa maraca es esférica, de unos 20 cm de diámetro, y se hace con una *totuma*, el fruto seco del árbol *Crescentia cujete*. Tiene un mango de madera que la atraviesa por un extremo y asoma por el otro, en donde se lo fija con cera (Bermúdez, 2006b).



Imagen 3.
Músicos Kogui tocando flautas *kuizi*.
[Foto: Bermúdez (2006b)].

Las flautas de los Wiwa son un poco más largas que las de los Kogui. Reciben el nombre de *watko*, y entre ellas también se distingue una hembra (*watko térúa*) y un macho (*watko mena*) a las que se suma una maraca (*txu akunga*). El baile cantado (*txkakubi*) al que acompañan se conoce popularmente como *chicote*, y en él hombres y



Imagen 4.
Músicos Kogui tocando flautas *kuizi*.
[Foto: Bermúdez (2006b)].

mujeres danzan en rueda en torno a los músicos (Bermúdez, 2006b).

Los Ika, por su parte, denominan a sus flautas *cháro amia* (hembra) y *cháro chéirua* (macho) y solo a veces acompañan su sonido con el de la maraca.

Este tipo de instrumento también se toca en Atánquez, una de las comunidades que integran el Resguardo Indígena Kankuamo en el municipio de Valledupar (vertiente sudeste de la Sierra Nevada. departamento de Cesar), donde es utilizado tanto por los Kankuamo, una sociedad originaria hoy fuertemente aculturada, como por los Wiwa mestizados que viven en la zona y por la población criolla. Allí se interpreta una sola flauta, la hembra de cinco orificios, que llaman *carrizo* y que elaboran con distintos materiales (incluyendo el plástico y el metal). Se acompaña con dos maracas, distintas de las indígenas, y a veces con una o dos *cajas*, que se golpean con dos baquetas al estilo de un tamboril. Con este *conjunto de carrizo* se pone marco musical al baile *chicote* y al género vocal *paloma* o *paloma de gaita*.



Imágenes 5 y 6.
Músico de Atánquez (izq.) e Ika (der.).
[Fotos: Bermúdez (2006b)].

Con la reorganización de las sociedades indígenas colombianas en el siglo XVIII, estos aerófonos—y los géneros musicales que se interpretaban con ellos—salieron de la Sierra Nevada y sus alrededores y se extendieron por (y fueron conocidos en) todo el norte de Colombia. Muchas comunidades nativas de Santa Marta fueron reubicadas en "nuevos pueblos" como San Jacinto, San Juan

Nepomuceno, San Onofre y Ovejas, y con ellas las flautas de cabeza de cera llegaron hasta los Montes de María.

Al tiempo que se abría camino por los actuales departamentos de Cesar, Atlántico, Sucre, Córdoba, Bolívar y Magdalena, la cultura musical indígena se fue sincretizando lentamente con la africana y la hispánica. Entre la población criolla, las flautas de cabeza de cera se volvieron muy populares y pasaron a llamarse *gaitas*, un apelativo castellano usado en América Latina para designar a distintos instrumentos de viento. Poco a poco fueron adaptándose a los gustos, las búsquedas y las características propias de sus distintos intérpretes, que modificaron sensiblemente su estructura, sus materiales y sus métodos de construcción y ejecución (Olsen, 2004). A principios del siglo XIX, algunos de los viajeros que recorrieron la región Caribe de Colombia mencionaron en sus crónicas la presencia de *gaitas* en grandes ciudades como Barranquilla y Cartagena.

Esas *gaitas*, hoy mundialmente famosas, conservan en sus líneas básicas la estructura de sus predecesoras indí-



genas. Su cuerpo se construye a partir de diferentes tipos de cactus, p.e. cardón *saguaro* (*Pachycerus prin- glei*), cardón *reina de la noche* (*Selencereus grandiflorus*) o *pitahaya roja* (*Hylocereus undatus*), cuyos tallos son desprovistos de las espinas y sumergidos en agua para que la médula se ablande y pueda extraerse con un hie- rro. El tubo mide entre 75 y 90 cm de longitud y tiene un diámetro interior de unos 2 cm; su perfil interno suele ser cilíndrico, y el externo, cónico. El extremo proximal del cuerpo, el más ancho, está provisto del típico cabezal de cera de abeja o abejorro mezclada con carbón vegetal molido, y de un aeroducto de pluma de pato silvestre, pavo o *guacharaca* (*Ortalis ruficauda*), generalmente de la cola o del extremo del ala, donde se encuentran las plumas más grandes. En el litoral mulato, algunos cons- tructores utilizan también cactus como el *guamacho* (*Pe- reskia guamacho*) o el *bledo de chupa* (*Pereskia bleo*) (Fernández Rueda, 2009).

Imagen 7 (pág. ant.).

Gaitas colombianas en construcción.

[Foto: <http://hernandomunozsanchez.blogspot.com.es/>].



Imagen 8.

Detalles de las cabezas de las *gaitas*.

[Foto: <http://articulo.mercadolibre.com.ar/>].

La *gaita* hembra, con la que se interpreta la melodía, mantiene los cinco orificios de digitación frontales de sus antepasados de la Sierra de Santa Marta; la nota tónica o base puede transportarse sellando el último agujero con cera y dejando cuatro orificios hábiles. La *gaita* macho, por su parte, suele contar con dos orificios; uno



de ellos también se tapa con cera, lo que permite transportar el tono y adecuarlo al de su compañera. Ambas producen una serie de notas básicas y dos series de armónicos (Fernández Rueda, 2009).

Aunque siguen vigentes los métodos artesanales y tradicionales de fabricación de estas flautas, no son pocos los *luthiers* que están "modernizando" la metodología y los materiales. Evidentemente, el resultado sonoro de sus creaciones, para las que emplean maquinaria especializada y tubos sintéticos o de madera, dista mucho de ser el mismo que el producido por las *gaitas* de siempre (Escobar, 1985).

Otro cambio que se está notando sensiblemente es el progresivo abandono de la afinación antigua, basada en una disposición antropométrica de los orificios de digitación, es decir, aquella que toma como referencia el tama-

Imagen 9 (pág. ant.).
Toño García, *gaitero* de San Jacinto.
[Foto: <https://www.youtube.com/>].



Imagen 10.
Gaitas macho y hembra y maraca.
[Foto: <https://c1.staticflickr.com/>].

ño de las manos del constructor y/o del músico: la longitud total de la *gaita* solía ser de tres distancias entre el pulgar y el meñique y una distancia entre el pulgar y el índice, y la separación entre los orificios solía ser de dos dedos y medio pulgar. En la actualidad predomina la afinación estandarizada (escala diatónica, La 440 Hz), la cual permite que las nuevas *gaitas* se puedan tocar junto

a otros instrumentos, y contribuye a que sus melodías sean mejor recibidas por las audiencias occidentales/occidentalizadas.

Muchos de los hábitos y costumbres de los viejos *gaiteros* se han ido perdiendo y/o modificando ante el avance de los instrumentos modernos. Antiguamente, por ejemplo, solía digitarse la *gaita* con la mano derecha arriba y la izquierda abajo; hoy, por influencia de los aerófonos de origen europeo, se hace al revés. Asimismo, se ha normalizado la manera de tapar los orificios en la *gaita* hembra. Los intérpretes de antaño usaban los dedos que mejor les conviniera para tapar dos orificios con la mano de arriba y dos con la de abajo, dejando el último destapado; en la actualidad, sin embargo, se emplean los índices y los anulares (Fernández Rueda, 2009).

En la región Caribe, principalmente en la provincia de Bolívar (en donde se encuentra la famosa localidad de San Jacinto), las *gaitas* forman parte del *conjunto de gaitas* con el que se interpretan ritmos lentos –gaita o gaita corrida, porro, cumbia– y rápidos –puya, baile–, entre



Imagen 11.

Conjunto de gaita.

[Foto: <http://www.eluniversal.com.co/>].

otros géneros locales (List, 1991). Se trata de una formación muy popular, que ha obtenido una enorme visibilidad a nivel internacional, sobre todo gracias a grabacio-



Imagen 12.

Gaitas macho y hembra y maraca.

[Foto: <http://www.territoriosonoro.org/>].

nes comerciales de agrupaciones como "Los Gaiteros de San Jacinto".

Además de una pareja de flautas, el conjunto incluye una maraca y dos membranófonos. La maraca es de *totumo* (fruto de *Crescentia cujete*) y está rellena de semillas de *gapacho*; tiene un asa de madera que la atraviesa y se fija en el otro extremo con alambre, y orificios distribuidos al azar por toda su superficie (List, 1973, 1991). Los dos membranófonos, el *tambor mayor*, *hembra* o *alegre* (el más grande) y el *tambor llamador* o *macho* (el más pequeño), poseen una silueta cónica y están abiertos por el fondo; tienen un solo parche y usan el sistema de tensión mediante cuñas de madera, lo que permite identificar claramente su origen africano (Bermúdez, 2006). Hacia 1954, se añadió al conjunto la *tambora*, de doble parche e interpretada en posición horizontal.

Existe un modelo de *gaita* de menor longitud, llamada *gaita machiembriá*, *chicote*, *requinto*, pito cabeza de *cera*, *pito cabec'e'cera* o *gaita corta*, que suele tener seis orificios frontales y se toca sola, no en parejas; se trataría de una variante "ampliada" de una *gaita* larga hembra (Cantero y Fortich, 1991). Aparece en las sabanas de los estados de Córdoba y Sucre, principalmente en la locali-

dad de San Pelayo (Córdoba), sobre todo para interpretar la puya sabanera (Bermúdez, 2006). Como acompañamiento puede llevar maracas o un *guache* (sonajero), y los mismos membranófonos empleados en el *conjunto de gaita* (Valencia Rincón, 2004).

3. Venezuela

En territorio venezolano las flautas de cabeza de cera se encuentran entre los Yukpa, pueblo indígena que habita en la Sierra de Perijá, en el estado de Zulia y áreas vecinas del estado de Cesar, en Colombia. Lamentablemente, el uso de estos instrumentos está disminuyendo progresivamente.

Los Yukpa utilizan tres variedades de este tipo de aerófono. La más conocida es la *atunja* (*atuñsa, atuja, atuunsa, atunse*). Posee un cuerpo de caña de 50-60 cm de largo y 25 mm de diámetro, un cabezal de cera de 10 cm de alto, 10 cm de ancho y 5 mm de espesor, y un aeroducto externo de 5 cm, de pluma, hueso de ave o caña. Esta flauta presenta cuatro orificios de digitación frontales, y sus piezas están encajadas de tal manera y en tales ángu-

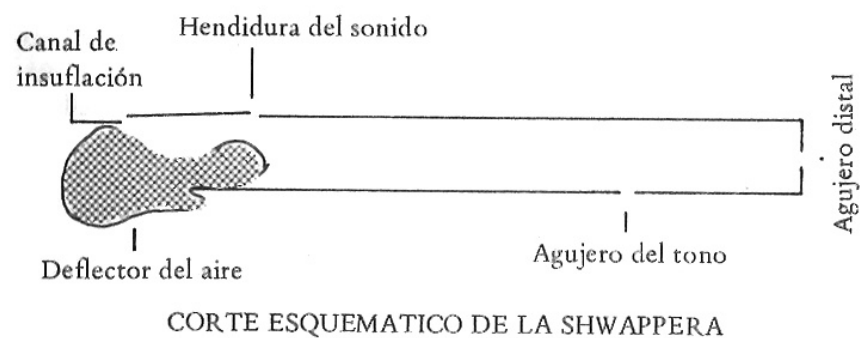


Imagen 13.
Intérprete de *shwappera* y corte esquemático.
[Foto: Lira (1989)].

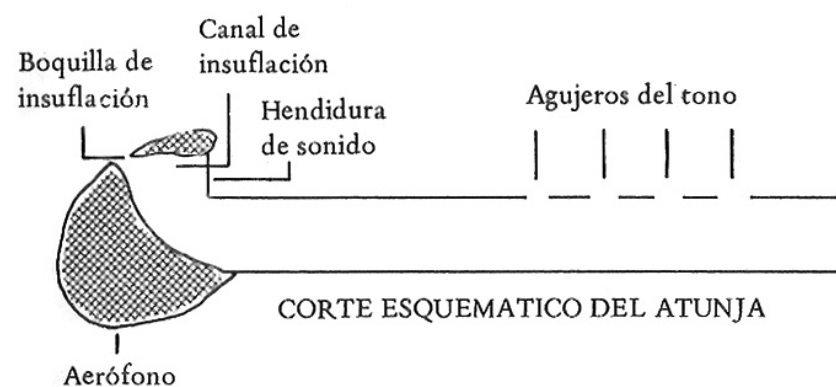


Imagen 14.
Intérprete de *atuunsa* y corte esquemático.
[Foto: Lira (1989)].

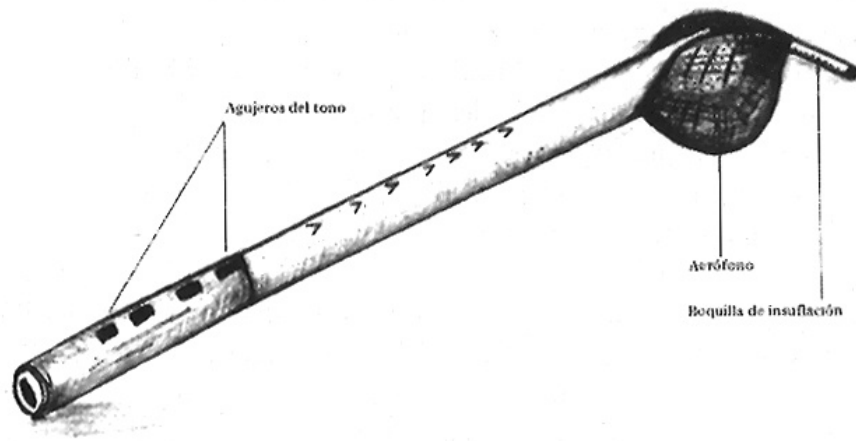


Imagen 15.
Diagrama esquemático de la *juk'ka*.
[Dibujo: Lira (1989)].

los que debe interpretarse de forma casi lateral (Lira, 1989). La leyenda dice que fue creada por Kiriki, la Ardi-lla, un ser legendario que acompañaba con su música a Oseema, uno de los héroes culturales de los Yukpa. Se interpreta durante la danza de la *cushe*, la fiesta de la primera recogida del maíz, precisamente en honor a Osee- ma (Acuña Delgado, 1998a, 1998b). Asimismo, cuenta con un repertorio de piezas dedicadas a los animales que, en el tiempo mitológico Yukpa, organizaban la fies- ta de la cosecha (el perro, el paujé, la cigarra, la luciérna-

ga, el búho...): cada canción, repetitiva, tiene unas carac- terísticas rítmicas y melódicas asociadas a cada animal (Lozada, 2009).

En 1960 Tayler documentó el uso en parejas de las *atuunsa* entre los Yukpa colombianos del río Casacara. Según recoge en su libro, el cabezal de esas flautas era enorme, tenía un fino aeroducto externo de caña y podía calentarse un poco para ajustarlo mejor al cuerpo, de madera de *balso*. Ese cuerpo se mojaba antes de tocar y el sonido producido era grave y profundo.

Otra de las flautas, similar a la *atunja* pero más pequeña, es la *juk'ka* o *jükka*. La estructura de su cabezal es casi idéntica a la de las *gaitas* colombianas (Lira, 1989; Olsen, 2004).

Por último, los Yukpa poseen un aerófono muy curioso, denominado *shwappera*, con una estructura semejante a las anteriores: el cuerpo se construye con un segmento de caña gruesa y el cabezal, con *mapicha* o cera de abeja silvestre endurecida con cenizas. Sin embargo, carece de

aeroducto externo, y solo tiene un orificio de digitación –ubicado en la parte posterior, hacia la mitad del instrumento– que se tapa con el pulgar de la mano derecha. De sonido agudo, puede tocarse en cualquier momento. De acuerdo a la leyenda, fue construida originalmente por una viuda para expresar su dolor (Lira, 1989).

4. América Central

Entre los Kuna (Guna) o Tule (Dule) de las comarcas de Kuna Yala, Madugandí y Wargandí, al noreste de Panamá, y de dos resguardos vecinos en territorio colombiano, se utilizan dos tipos de flautas de cabeza de cera.

La más común, denominada *toló* o *doló*, tiene un cuerpo de caña de bambú de 40-50 cm de largo y 2-4 cm de diámetro, un cabezal de cera perfectamente cónico, y un aeroducto de pluma, generalmente de pelícano. Las *toló* se usan en parejas: la *toló* hembra cuenta con cuatro orificios de digitación frontales, y la *toló* macho, con uno solo (Olsen y Sheehy, 2007). El otro tipo de flauta, llamada *supe*, solo se diferencia de la anterior en su menor tamaño, siendo igualmente ejecutada en parejas (Brenes Candanedo, 1999).



Imagen 16.
Flauta *tolo* de los Kuna.
[Foto: <http://collections.smvk.se/>].

En México, las flautas de cabeza de cera están presentes entre varias culturas originarias. En el estado de Tabasco, en la ciudad de Tenosique, el instrumento se denomina *pito* o *flauta de carrizo* (o simplemente *carrizo*), y durante el Carnaval aparece junto con la *caja*, un tambor de doble parche (Cubas, 2013), en la ancestral Danza del Pochó, probablemente una expresión cultural con influencias del pueblo Chontal (*vid.* López, 2011; Lezama, 2013). La danza, una representación de las luchas entre el bien y el mal, incluye tres tipos de personajes disfrazados (*cojoes*, *tigres* y *pochoveras*) que bailan acompañándose de un *shiquish*, un palo hueco relleno de semillas.

La flauta se elabora con una caña o carrizo de unos 30 cm de largo. En su extremo proximal se coloca el cabezal de cera, cónico-ovoidal y abierto por delante, en el cual se inserta un aeroducto de cañón de pluma de unos 4 cm. El aerófono posee únicamente dos orificios de digitación frontales, ubicados cerca del extremo distal (Danza Pochó, 2011).

Los Pame o Xi'ui, los Tének, Teenek o Huasteco, y los Nahuatl utilizan flautas con cabeza de cera y aeroducto de pluma, las cuales, además, cuentan con membranas de

telaraña o plástico que actúan como las de un mirlitón (List, 1973, Alegre, 2008).

Entre los Pame (estado de San Luis Potosí) se la denomina *nipil'ji*, *nipijiji*, *flautahoja* o *flautoja* (Gómez Aranda, 2009; Ruiz, 2012) y en la actualidad es un instrumento en vías de desaparición. Se la escucha solo en algunos pueblos, como Santa María Acapulco y San Diego, y únicamente en las manos de un escaso puñado de músicos que todavía recuerdan cómo tocarla (Jurado, 2005).

La *nipil'ji* acompaña, a veces junto a un tambor de doble membrana, la Danza del Mitote (del náhuatl *mitotiqui*, "danzante"). Se trata de una ofrenda a los espíritus tradicionales y naturales (sobre todo a los "dueños" del agua, de la tierra, etc.), cada vez más sincretizados con los santos y divinidades del panteón cristiano. La música y el canto en lengua originaria son las formas de comunicación de los Pame con lo invisible, con los ancestros y con la naturaleza: con la música y la danza se agradece la protección recibida, y se pide por el agua, las lluvias, la ausencia de calamidades, la salud de los animales, las

cosechas... En particular, los Pame se sirven de la música de Mitote interpretada con la *nipil'ji* para pedir o detener la lluvia, para sembrar el maíz y para cortar los primeros *elotes*, respetando el calendario agrícola indígena; en el día de los muertos (Fiesta de Todos los Santos); y para proteger los edificios públicos y las casas recién inauguradas. El instrumento es ejecutado tanto en las *millpas* (campos de cultivo) como en la iglesia y en las casas; antaño también se lo tocaba en lugares considerados sagrados, como cerros y cuevas.

La flauta es construida por el propio músico con una pieza de carrizo de 35-55 cm de longitud asegurada con fibra de *ixtle*. En su extremo proximal se ubica el cabezal de cera negra, semiesférico y con un borde aplanado. El aeroducto externo se elabora con el cañón de una pluma de gavilán, zopilote o *guajolote* (pavo); éste conduce el aire hasta un bisel ubicado en la parte posterior de la flauta y parcialmente cubierto por la estructura de cera. El instrumento posee cuatro orificios de digitación frontales, distribuidos en grupos de dos. A medio camino entre el primer orificio y el cabezal se abre un agujero sobre el



Rufino Medina
Chamán Xi'ui

que se coloca un pequeño cilindro de cera: uno de sus extremos está conectado al interior de la flauta y el que queda por fuera se cubre con una membrana de telaraña. La tela de araña (que, según reza la tradición, debe obtenerse durante los meses de calor) vibra con el soplo y actúa como la de un mirlitón. El conjunto de cilindro y membrana se protege con un pedacito de hoja de maíz, recortado a un tamaño adecuado. En ocasiones se utilizan piezas de plástico y metal para la confección de algunas de las partes de la flauta (Sagredo Castillo, 1995; Rodríguez León y Alonso, 1998; Jurado, 2005; Santa Catarina, 2015).

De la treintena de melodías utilizadas para el Mitote –acervo sonoro siempre transmitido oralmente– hoy solo se recuerdan un puñado. La mayoría lleva nombres de animales: el Son del zopilote, el Son de la ardilla, el

Son de la paloma, el Son de la zorra, el Son de la víbora, el Son de la mariposa...

Los Tének, que viven en la región conocida como "la Huasteca" (estados de San Luis Potosí, Veracruz, Hidalgo y Tamaulipas), llaman a la flauta *pakaab chul* (literalmente, "flauta de carrizo"), y la ejecutan junto a un tambor de hendidura tipo *teponaztli* que denominan *nukub* (Ariel de Vidas, 2002; Camacho et al., 2009). Como su par Pame, el instrumento Tének cuenta con un cabezal semiesférico de cera (de avispa *tuic*) con un borde aplinado, un aeroducto de pluma de *guajolote* o gavilán, metal o plástico, un bisel ubicado en la parte posterior del instrumento, cuatro orificios de digitación (*sholas*) frontales organizados en grupos de dos, y una membrana de telaraña (*jiya*). La longitud total es de unos 50 cm, con un cabezal de 5-6 cm (Ochoa y Cortés, 2002).

La *pakaab chul* acompaña el *nukub son* o *nukub tzon*, la Danza del trueno, que hoy por hoy solo es recordada por una familia de la comunidad de Quelabitab Quaresma (municipio de Tanlajás, San Luis Potosí). También se toca

Imagen 17 (pág. ant.).
Flauta *nipil'ji* de los Pame.
[Foto: <https://vimeo.com/>].

en la Danza del tigrillo de Mezquite Mata del Tigre (municipio de Tantoyuca, Veracruz).

Por último, de acuerdo a Alegre (2008) las flautas de cera son parte del acervo musical de los Nahuas de los estados de Veracruz e Hidalgo. La variante que ellos emplean mide alrededor de 30-45 cm de longitud, tiene el diámetro interno equivalente a un dedo índice y paredes de 2-3 mm de espesor. Normalmente, se escoge una pieza de caña con un nudo intermedio, el cual queda ubicado de tal forma que deja un tercio de la flauta en la parte superior y los dos tercios restantes en la inferior.

En el extremo proximal se ubica el cabezal, hecho de cera de una abeja silvestre llamada *mosquita* o *pipinejme*. El aeroducto, de 5 cm, suele ser de pluma de zopilote y la membrana se hace con la cutícula del *izote* (*Yucca elephantipes*). Posee cuatro orificios de digitación frontales.

Aparece en la localidad de Tecacahuaco (municipio de Atlapexco, estado de Hidalgo), en donde se utilizan 2-3 flautas y un tambor para acompañar el *torotinic* o Toro

encalado, un juego ritual-musical en honor a la Virgen de la Asunción.

5. Bibliografía citada

Acuña Delgado, Ángel (1998a). *La danza Yu'pa: una interpretación antropológica*. Quito: Abya Yala.

Acuña Delgado, Ángel (1998b). *Yu'pas. En la frontera de la tradición y el cambio*. Quito: Abya-Yala. [En línea].

Alegre, Lizette (2008). *Viento arremolinado: el Toro encajado y la flauta de mirlitón entre los nahuas de la Huasteca hidalguense*. [Tesis]. México: UNAM.

Ariel de Vidas, Anath (2002). *El trueno ya no vive aquí. Representación de la marginalidad y construcción de la identidad teenek (Huasteca veracruzana, México)*. México: Instituto de Investigación para el Desarrollo.

Bermúdez, Egberto (2006a). Notas. *Los Bajeros de la Montaña. La acabación del mundo: Música de gaitas de los Montes de María (Bolívar)*. [CD]. [S.d.]

Bermúdez, Egberto (2006b). Notas. *Shivaldamán: Música de la Sierra Nevada de Santa Marta*. [CD]. [S.d.].

Brenes Candanedo, Gustavo (1999). *Los instrumentos de la etnomúsica de Panamá*. Panamá: Autoridad del Canal.

Camacho, Camilo, *et al.* (2009). La música del costumbre en la Huasteca. Una ventana a la interculturalidad regional. En Híjar, Fernando (ed.). *Cunas, ramas y encuentros sonoros, doce ensayos sobre patrimonio musical de México*. México: Culturas populares/CONACULTA.

Cantero, Margarita; Fortich, William (1991). Taller folklórico de Córdoba. *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, 3 (11), pp. 117-130.

Cubas, Francisco (2013). La Danza del Pochó. *Fotógrafo Lector*. [En línea]. <http://fotografolector.com/>

Danza Pochó (2011). La fiesta inicia. *Danza Pochó*. [En línea]. <http://danzapochoblogia.com/>

Escobar, Luis Antonio (1985). *La música precolombina*. [S.d.]. [En línea]. <http://www.banrepcultural.org/>

Fernández Rueda, Laura Carolina (2009). *Guía de iniciación a la gaita hembra*. [Tesis]. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.

Gómez Aranda, Mauricio (2009). *La flauta xi'oi: Aliento del pasado*. San Luis Potosí: Gobierno del Estado.

Jurado, María Eugenia (2005). El mitote entre los pames de San Luis Potosí. *Antropología: Boletín Oficial del INAH*, 77, pp. 31-39.

Lezama, José Luis (2013). *El Dios Pochó*. [En línea]. <http://www.joseluislezama.com/>

Lira, José R. (1989). *Yukpa emai'k'pe. Aproximación al mundo musical Yukpa*. Maracaibo: Univerdad del Zulia.

List, George (1973). El conjunto de gaitas de Colombia: La herencia de tres culturas. *Revista Musical Chilena*, 27 (123-1), pp. 43-54

List, George (1991). Two Flutes and a Rattle: The Evolution of an Ensemble. *The Musical Quarterly*, 75 (1), pp. 50-58.

López, Jesús (2011). *La música prehispánica y la danza del pochó*. [En línea]. <http://danzapochoblogspot.com/>

Lozada, Laura Beatriz (2009). *Música y parentesco en las comunidades Yukpa de la Sierra de Perijá*. [Tesis]. Maracaibo: Universidad del Zulia.

Martínez Ubarnez, Simón (2009). *De las flautas chimila al carrizo atanquero. Chuana, la gaita de la América indígena*. Ovejas (Colombia): Festival Nacional de Gaitas "Francisco Llirene".

Ochoa Cabrera, José Antonio; Cortés Hernández, Claudia (2002). *Catalogo de instrumentos musicales y objetos*

sonoros del México indígena. México: FONCA, CONACULTA, Grupo Luvina.

Olsen, Dale A. (2004). Aerophones of traditional use. En Kuss, Malena (ed.). *Music in Latin America and the Caribbean. Volumen 1*. Austin (TX): University of Texas Press, pp. 261-326.

Olsen, Dale; Sheehy, Daniel (eds.) (2014). *The Garland Handbook of Latin American Music*. Nueva York: Routledge.

Rodríguez León, Félix; Alonso, Marina (1998). *Vientos sagrados: música ceremonial pame*. [CD]. San Luis Potosí: CNCA-DGCP-Unidad Regional de Culturas Populares de Querétaro-INAH.

Ruiz, Raúl (2012). M'mue Xi'ui: las danzas sagradas de los Pames. *Vimeo*. [En línea]. <https://vimeo.com/39679028>

Sagredo Castillo, José Luis (1995). *Flautas indígenas de México*. [CD]. México: Instituto Nacional Indigenista.

6. Imágenes

Santa Catarina (2015). Danza y Música Tradicional "El Mitote". *Municipio de Santa Catarina*, 9 de marzo. [En línea]. <http://www.santacatarina-slp.gob.mx/>

Tayler, Donald (1960). *The Music of some Indian Tribes of Colombia*. [S.l.]: British Institute of Recorded Sound.

Valencia Rincón, Victoriano (2004). *Pitos y tambores. Cartilla de iniciación musical*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Imagen 7.

<http://hernandomunozsanchez.blogspot.com.es/>

Imagen 8.

http://articulo.mercadolibre.com.ar/MLA-571711484-gaita-colombiana-hembra-tradicional-_JM

Imagen 9.

<https://www.youtube.com/watch?v=Kj-rYLRfOd8>

Imagen 10.

https://c1.staticflickr.com/3/2147/4514189289_2baa75de94.jpg

Imagen 11.

<http://www.eluniversal.com.co/sites/default/files/1TAMBORES.jpg>

Imagen 12.

<http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/files/ediciones/revista-23/gaitasforerochoa/gaitas2.jpg>

Imagen 16.

<http://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web/object/5782>

Imagen 17.

<https://vimeo.com/39679028>

